Siècles
Revue du Centre d'histoire « Espaces et Cultures »

45 | 2018
Reconversions et migrations professionnelles. Le monde des musiciens et des comédiens à l'heure de la Révolution et de l'Empire

"La Couronne théâtrale" : Les comédiennes françaises, figures publiques après le Concordat (1801)

The Changing of the Guard: French Actresses as Public Figures after the Concordat (1801)

Clare Siviter

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/siecles/3667
DOI : 10.4000/siecles.3667
ISSN : 2275-2129

Éditeur
Centre d'Histoire "Espaces et Cultures"

Référence électronique
Clare Siviter, « "La Couronne théâtrale" : Les comédiennes françaises, figures publiques après le Concordat (1801) », *Siècles* [En ligne], 45 | 2018, mis en ligne le 04 juillet 2018, consulté le 24 juin 2025.
URL : http://journals.openedition.org/siecles/3667 ; DOI : https://doi.org/10.4000/siecles.3667

Ce document a été généré automatiquement le 24 juin 2025.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

“La Couronne théâtrale” : Les comédiennes françaises, figures publiques après le Concordat (1801)

The Changing of the Guard: French Actresses as Public Figures after the Concordat (1801)

Clare Siviter

1 Les actrices du début du XIX^e^ siècle sont souvent délaissées par les historiens en comparaison de leurs collègues masculins, notamment François-Joseph Talma (1763-1826), auxquels les études modernes se consacrent volontiers. Des travaux récents, notamment *Les Figures publiques : l’invention de la célébrité* par Antoine Lilti (2014) et *Le Sacre de l’acteur* sous la direction de Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (2017) ont apporté de nouveaux regards sur les comédiennes de 1750 à 1850 et sur le pouvoir qu’elles exerçaient sur le public. Néanmoins, force est de constater qu’il demeure un manque d’intérêt de la recherche historique pour les comédiennes de l’époque napoléonienne, au profit de leurs collègues masculins. L’attention des chercheurs est plutôt « cancanière » : deux biographies sur la vie amoureuse de Mademoiselle Raucourt (Françoise Marie Antoinette Josèphe Saucerotte, 1756-1815) ont été publiées en 1909 et 1912[1] et sa vie sous l’Ancien Régime et au début de la Révolution a été le sujet de quelques études sur la sexualité[2]. Si Mademoiselle George (Marguerite Joséphine Weimer, 1787-1867) a également été le sujet de plusieurs ouvrages, ces travaux ne conçoivent pas l’actrice en dehors de sa relation avec Napoléon (1769-1821)[3]. La littérature a aussi joué un rôle : Léon Tolstoï a écrit sur George dans *Guerre et paix* (1869), soulignant ses relations avec Napoléon et Louis-Antoine de Bourbon, duc d’Enghien (1772-1804)[4]. D’aucuns, en 2012, sont même allés jusqu’à la qualifier de « *slapper* » [salope][5], démontrant bien la survivance d’une représentation de George plus liée à sa sexualité qu’à son talent. Une autre grande comédienne de l’époque, Mademoiselle Duchesnois (Catherine Joséphine Rafuin, 1777-1835), n’attire pas le regard de la postérité, sauf dans un volume de Marcel Pollitzer de 1958, où l’histoire de sa vie est rangée à côté de celle de Raucourt, George et Clairon (Claire Josèphe Hippolite

Léris de La Tude, 1723-1803)[6]. Aucune de ces biographies n’est écrite avec la sensibilité qu’apportent les tournants récents des « gender studies » ou les nouvelles études approfondies sur la position de la femme au tournant des XVIII[e] et XIX[e] siècles. En ce qui concerne la période napoléonienne, le seul travail universitaire consacré aux comédiennes est un article de Cyril Triolaire sur les actrices en province (2017)[7]. Celles de Paris, celles de la Comédie-Française, le premier théâtre parlé de France, restent dans l’oubli.

2 Pourtant, il s’agit ici d’une période charnière dans l’histoire de la comédienne française, surtout en ce qui concerne son statut social et ses conditions de travail[8]. La position de la comédienne fluctue : après des siècles d’excommunication, la Révolution a reconnu les comédiens en tant que citoyens, leur accordant les mêmes droits qu’à tout autre ; or, le Concordat de 1801 réintroduit plusieurs préventions de l’Église catholique. La convention entre le pape et le gouvernement français du 26 messidor an IX (15 juillet 1801) constate que « le gouvernement de la République reconnaît que la religion catholique, apostolique et romaine, est la religion de la grande majorité des citoyens français » et celle des trois Consuls[9]. Quoique l’Église ne soit pas une partie intégrante du régime comme elle l’était sous l’Ancien Régime, elle exerce un pouvoir important sur la société. La situation des actrices en tant que femmes est menacée de nouveau par le Code civil de 1804, qui privilège la position supérieure de l’homme et met la femme célibataire dans une position précaire. De plus, la peur de la comédienne perdure : depuis longtemps, elle est liée à la prostitution dans l’imaginaire collectif, comme l’a démontré Thomas Wynn[10], et le théâtre fait peur à cause de ses mœurs, de son influence sur le public et parce que, durant la Révolution, il est devenu un endroit où les ennemis de l’État pouvaient cacher leur véritable identité[11] : c’est le masque qui se voit. L’on constate cette division possible de l’identité des comédiennes quand elles deviennent célèbres : dans ce processus, elles ne sont plus simples comédiennes – des corps – mais elles deviennent des « figures publiques ». On les juge selon « leur capacité à capter et à entretenir [la] curiosité du public », ce qui suscite souvent un vif intérêt pour la vie privée de la personne concernée[12]. D’après A. Lilti, ce processus ne devient possible qu’à partir de la période 1750-1850, une époque où l’espace public est transformé, où l’on assiste à une révolution médiatique et à la commercialisation des loisirs[13]. Aussi, les premières années du XIX[e] siècle sont des années charnières dans la restructuration de l’environnement de la comédienne.

3 C’est dans cet environnement que nous proposons ici d’étudier la célébrité des actrices. Nous regarderons de près les relations des comédiennes célèbres avec le public, le gouvernement et l’Église après le Concordat de 1801 lorsque la France retourne vers la société d’Ancien Régime, et la liberté éventuelle que leur accorde la célébrité, y compris le pouvoir qu’elles peuvent exercer dans la sphère publique. C’est ce que nous souhaitons mesurer à travers les exemples de quatre comédiennes de la Comédie-Française, emblématiques de la nation française à travers l’Europe : deux qui débutent pendant le Consulat, Mademoiselle Duchesnois et Mademoiselle George, et deux grandes actrices qui meurent alors, Mademoiselle Clairon et Mademoiselle Raucourt. Ce choix nous permet d’examiner les différences de contrôle qu’ont subi des actrices de deux générations différentes au début du XIX[e] siècle, et donc les enjeux nés de l’âge ou du contexte politique. L’exemple des actrices qui meurent est important puisque c’est à l’enterrement que la position de l’Église est la plus claire. À l’inverse des actrices comiques qui remplissent les rôles traditionnels dans un genre où l’on attend une fin

heureuse, les tragédiennes dont il est question ici incarnent souvent des personnages problématiques dans une action où le crime et le désordre règnent. La comparaison de leur réception respective par le public, le gouvernement et l’Église nous fournit de riches sources sur la position de ces comédiennes, sur le pouvoir qu’elles exercent dans la sphère publique et sur leur célébrité au début de ce siècle, où elles évoluent dans une société troublée et transgressent les contraintes contemporaines imposées aux femmes.

Les débutantes

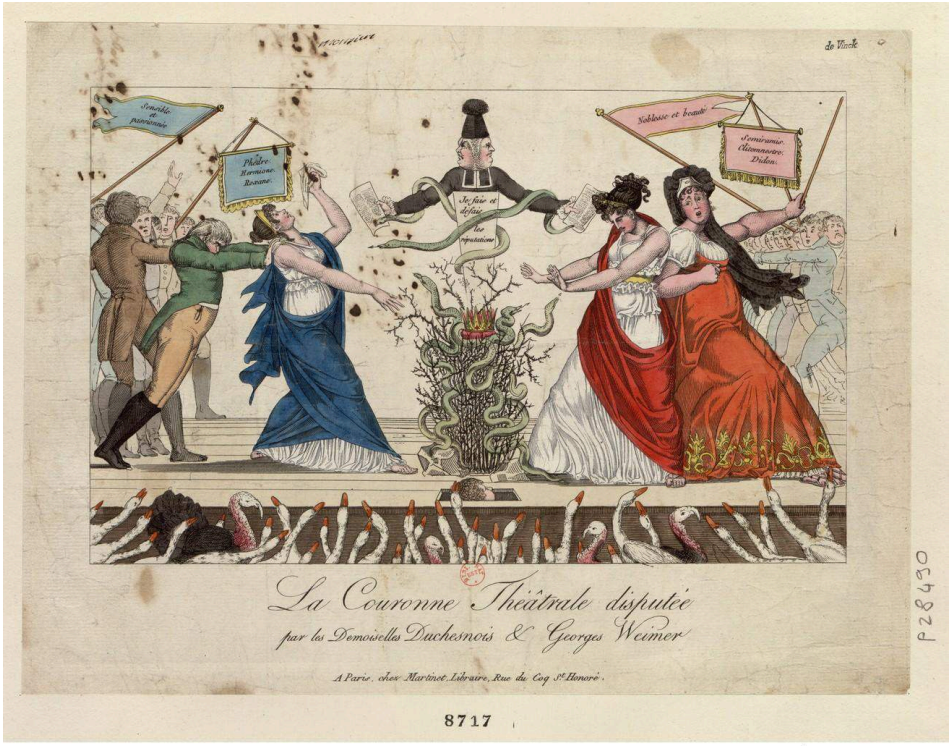
4 Les débuts de nouveaux artistes étaient souvent des moments orageux, mais ceux de Mademoiselle Duchesnois et Mademoiselle George dépassent les attentes de la Comédie-Française, du gouvernement, des critiques, et même du public. Leur réception tumultueuse nous apporte d’importantes informations sur les contraintes qu’elles ont dû affronter en tant que femmes et la liberté que la célébrité de l’actrice leur accordait malgré tout.

5 En 1802, la Comédie-Française, qui a rouvert ses portes en 1799, lutte contre l’efflorescence d’autres salles parisiennes. Celles-ci perdurent après la parenthèse révolutionnaire qui a signé la fin du monopole des théâtres subventionnés. Le décret impérial du 8 juin 1806 ne l’a pas rendu au Français tant et si bien que d’autres scènes, tel le théâtre du Marais, jouent aussi désormais la tragédie. Les débuts de Mademoiselle Duchesnois et Mademoiselle George attirent la foule et procurent au premier théâtre français des recettes très importantes. Mademoiselle Duchesnois est l’élève du dramaturge Gabriel Legouvé (1746-1812) et est soutenue par l’acteur Pierre Rapenouille, dit Lafond (1773-1846), par Pierre-Louis Roederer (1754-1835), alors Directeur de l’Instruction publique, et même par Joséphine Bonaparte (1763-1814)[14]. Duchesnois fait ses débuts à la Comédie-Française le 12 juillet 1802, lorsqu’elle incarne le rôle de Phèdre dans la tragédie éponyme de Racine, à Versailles, avant de fouler les planches parisiennes dans la même pièce le 3 août 1802. Quoique ses débuts aient lieu l’été, la période la plus tranquille de l’année théâtrale, elle attire de très nombreux spectateurs, et *Le Mercure* déclare que son début « a été plus brillant, et plus heureux que ses amis même n’avaient osé l’espérer[15] ». Dans *Le Journal des débats*, le fameux critique Julien-Louis Geoffroy (1743-1814) applaudit sa façon naturelle de jouer, qui « m’a fait pleurer, moi qui ne pleure guère[16] ». Cet avis prépare le public théâtral à la puissance que Duchesnois aura sur l’individu, une puissance dont Geoffroy assure la célébrité. Toujours est-il que la réussite financière qu’apporte Duchesnois au théâtre est preuve de son succès.

6 Quelques mois plus tard, Mademoiselle George, fille d’un directeur de théâtre de province, recrutée par Mademoiselle Raucourt lors d’une tournée et formée par elle, débute le 29 novembre 1802 dans la pièce *Iphigénie en Aulide*, également de Racine. La recette de cette soirée s’élève à 4 475 francs[17], la salle étant d’autant plus remplie que Raucourt aurait donné quatre cents entrées gratuites en plus, commandant des « grands applaudissements pour son élève[18] ». C’est elle, désormais, que le critique Geoffroy choisit de mettre en avant, louant les talents et la beauté de cette nouvelle débutante. De même que la renommée de Duchesnois n’a été possible qu’avec le soutien des figures théâtrales, politiques et critiques, de même George devient un personnage célèbre dans la sphère publique à travers son public. La célébrité ne vient pas de soi, mais d’interactions : l’individu est intégré dans un réseau qui soutient sa position.

7 La guerre est déclarée entre les deux jeunes actrices comme entre leurs partisans, et les publications véhémentes apparaissent vite, telles que *La Conjuration de M^elle^ Duchesnois, contre M^elle^ George Weymer, pour lui ravir la couronne* (1803), *La Guerre théâtrale, poème en trois chants, dédié à Mademoiselle Duchesnois* (1803), *Les Débutantes du théâtre français, pièce en vers dédiée à Mademoiselle Duchesnois* (1803), *Très modestes représentations d’un amateur de la Comédie Française à quelques journalistes* (1803), *Lettre aux éditeurs du Journal de débats à l’occasion des débuts de M^elles^ Duchesnois et Georges Weimer* (1803), *Pour et Contre, comédie en un acte…* (1802). Les estampes alimentent le feu aussi, telles que *Le Goût du jour, fin de procès. Malgré Georges, Geoffroy, Raucourt et sa cohorte, La voix publique parle, et Duchesnois l’emporte* (s.d.), ou la meilleure, *La Couronne théâtrale disputée par les demoiselles Duchesnois et Georges Weimer* (s.d.). Le nombre de publications et d’images imprimées en quelques mois donne la mesure de l’inclusion de ces deux actrices dans la sphère publique.

La Couronne Théâtrale disputée par les Demoiselles Duchesnois et Georges Weimer


Noblesse et beauté
Sémiramis. Clitemnestre. Didon.
Phèdre. Hermione. Roxane.
La Couronne Théâtrale disputée
par les Demoiselles Duchesnois & Georges Weimer
A Paris, chez Martinet Libraire, Rue du Coq St Honoré.
8717
P28490

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Auteur inconnu, gravure à l'eau-forte, A Paris, chez Martinet, Libraire, Rue du Coq Saint Honoré, s.d. ; 16,4 x 24,5 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (66)-FT 4, Est19Vinck.
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953829d
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415149302

8 L’étude d’une de ces estampes souligne les enjeux politiques du débat entre Duchesnois et George. Ici, dans *La Couronne théâtrale disputée par les demoiselles Duchesnois et Georges Weimer,* Duchesnois, en bleu, est soutenue par Legouvé et un autre homme qui pourrait être le directeur de l’Instruction publique, pendant que George est épaulée par Raucourt, sa professeure. Le parti de Duchesnois clame sur un drapeau bleu combien elle est « sensible et passionnée » et note ses rôles de Phèdre, Hermione, et Roxane ; la cabale de George derrière Raucourt vante sa « noblesse et beauté » dans les rôles de Sémiramis, Clitemnestre [*sic*] et Didon ; le « double-visage » de Geoffroy est au centre

avec ses écrits, ayant loué Duchesnois avant de prendre le parti de George. Les couleurs de l'estampe soulignent les enjeux nationaux de cette dispute : le bleu du parti de Duchesnois, l'espace blanc qu'occupe Geoffroy et le rouge des partisans de George créent le tricolore. En effet, le feuilleton de Geoffroy est réimprimé dans des journaux, et les lecteurs, même s'ils ne sont pas à Paris, peuvent prendre connaissance de cette dispute à coté des nouvelles de la politique. Cette rivalité entre les nouvelles célébrités de la Comédie-Française ne reste pas circonscrite au théâtre mais s'étale aux yeux de la nation, dans la sphère publique.

9 La rivalité entre les deux actrices est d'autant plus féroce qu'elles partagent le même emploi, celui des reines. *L'Observateur français* fait la comparaison entre cette rivalité et celle qui a marqué les guerres révolutionnaires : cette fois-ci le théâtre remplace la politique, *stricto sensu*[19]. Le théâtre se substitue désormais aux champs comme lieu d'affrontement ; Duchesnois est la cause d'une armée, George d'une autre. Les combats troublent souvent le spectacle, le parterre peut réclamer telle pièce ou tel artiste. Cette guerre est devenue plus extrême, d'après l'auteur d'une lettre au *Journal de Paris*, à cause de la paix entre la France et l'Angleterre dont jouissent les deux pays entre 1802 et 1803 ; l'auteur de cette lettre dit même souhaiter le retour de la guerre pour en finir avec cette bataille théâtrale[20]. Même après la reprise de la guerre, la puissance des débats qui entourent les nouvelles actrices de la Comédie-Française est telle que le gouvernement est obligé d'intervenir et de décider, le 10 septembre 1803, que Duchesnois et Georges devraient désormais partager « dans l'emploi des reines les 1[ers] rôles avec la faculté de jouer deux fois de suite le même rôle chacune à son tour[21] ». Lorsque l'indisposition de Duchesnois ou de George menace la programmation de la soirée, si l'autre accepte de remplir le rôle de sa rivale, il faut qu'elle soit « accueillie » par le parterre[22]. La représentation d'*Iphigénie en Aulide*, qui au demeurant reste la pièce la plus représentée de l'époque à la Comédie-Française – avec *Tartuffe,* qui compte à peine une représentation de plus[23] –, permet à Duchesnois et George d'apparaître ensemble dans une même pièce. Cette réunion, commandée par le gouvernement, plaît au public et répond aux attentes des cabales partisanes qui attendent de voir « leur » actrice. La première représentation qui réunit Duchesnois et George a lieu le 15 mai 1803 et *L'Opinion du parterre* observe que cette soirée fait venir « une foule considérable » qui « [a] métamorphosé le parterre en arène [*sic*][24] ». La recette, sans compter la valeur des billets gratuits, est de 4 921 francs – la veille elle était de 1 646 francs et le lendemain elle sera de 485[25]. Ces femmes acquièrent ainsi un pouvoir financier par leur réussite auprès du public.

10 En lien avec leur puissance économique, ces actrices jouent aussi leur rôle dans la sphère publique, mais leur puissance est toujours arbitrée par la réception du public. Sans lui, elles ne sont rien : elles en sont dépendantes. Les critiques, les cabales et l'intérêt pour la vie intime des actrices révèlent combien elles lui appartiennent. « Le public *en masse* se prononçait pour mademoiselle Duchesnois ; M. Geoffroi traite alors d'*exclusifs* tous ceux qui la préfèrent[26]. » La bataille entre actrices devient celle des spectateurs : *La Semaine* raconte comment Raucourt, la « Reine orgueilleuse et despote », essaie de transmettre son statut à « sa favorite », mais, à l'inverse de celui de la monarchie, « le trône théatral [*sic*] est électif, le peuple du parterre connaît tous ses droits, et il s'en sert dignement en rejetant cette injuste association, cette usurpation tyrannique ». Alors, « une *grande Princesse,* modeste et persécutée, vient d'être jugée digne de l'empire » et c'est le peuple qui lui accorde sa couronne[27]. Le monde théâtral

devient un ersatz pour le monde politique contemporain, où le public peut demander la démocratie malgré les interférences des critiques tels que Geoffroy, dans leurs journaux soutenus par le gouvernement.

11 Hormis la rivalité qui caractérise les rapports entre Duchesnois et George, leur réception dévoile ce que les convenances attendent des femmes au début du XIX^e^ siècle. Dans une lettre à sa sœur en date du 9 pluviôse an XI (29 janvier 1803), Stendhal évoque la bataille entre les actrices et ajoute : « Toute la ville de Paris juge en ce moment le procès de la beauté et des talents », mais aussi douée qu'elle soit, Duchesnois est « très laide[28] ». Ceci est également l'avis adopté dans *La Conjuration de M^elle^ Duchesnois, contre M^elle^ George Weymer*, ainsi que par Geoffroy, dans son feuilleton du *Journal des débats*[29]. Celui-ci, après avoir loué Duchesnois avant les débuts de George, critique désormais l'actrice pour avoir promu sa laideur : bien qu'elle n'y puisse rien faire, elle ne devrait pas « mettre ainsi sa disgrâce en évidence[30] ». Ces reproches seront repris dans un *Cours de littérature dramatique* publié en 1819 et 1820[31]. En revanche, George est reconnue comme une vraie beauté. Le cas de Duchesnois montre ainsi que l'actrice peut certes atteindre la célébrité malgré un aspect physique jugé désavantageux, mais que celui-ci conserve une influence sur le traitement des actrices par le public, montrant à quels idéaux la société associe une femme.

12 Un élément clé de la célébrité, qui permet aux individus de la sphère publique de s'associer intimement aux actrices, est la circulation de renseignements sur la vie privée de la personne concernée ; or, les deux actrices étudiées ont des amants (rien de nouveau dans l'histoire du théâtre, mais il faut nous rappeler les mœurs promues par le Code civil de 1804). Duchesnois aurait mis trois enfants au monde entre 1810 et 1815, tous trois d'un père différent, l'un d'eux étant le petit-fils de Madame de Genlis (1746-1830)[32]. La perte des registres paroissiaux de Paris lors des années 1870 empêche la vérification des baptêmes, mais le dossier de Duchesnois à la Comédie-Française note la naissance de sa fille Rosamonde Joséphine Raffin Duchesnois le 28 mai 1815[33]. On en parle très peu dans la presse. George, pour sa part, est connue en proportion de la célébrité de ses amants. On a déjà évoqué que Tolstoï la liait avec le duc d'Enghien et Napoléon, et même si Tolstoï exagère les biographes notent ses aventures avec Lucien Bonaparte (1775-1840), Napoléon et Arthur Wellesley, duc de Wellington (1769-1852), pour la période qui nous concerne. Pendant la Révolution de même que l'Ancien Régime, des pamphlets décrivant les amours des actrices étaient publiés, par exemple *Anandria, ou confession de Mademoiselle Sapho, contenant les détails de sa réception dans la secte anandrine, sous la présidence de M^elle^ Raucourt, et ses diverses aventures* (1789), mais avec la remise en place du contrôle des imprimés, l'impression de telles publications n'est plus aussi facilement possible qu'avant. Pour autant, les renseignements sur l'aventure du Premier consul avec George circulaient par voie orale. George a pu s'appuyer sur la réputation de ses amants, notamment celle de Napoléon, pour renforcer la sienne, une possibilité que Duchesnois n'avait pas. Les commérages de la sphère publique, qui est loin d'être critique d'après A. Lilti[34], renforcent la position de célébrité de George. Et la connaissance publique de la vie privée de cette actrice influe sur ses incarnations : par exemple, lors de son interprétation de Bérénice dans la tragédie éponyme de Racine, *L'Opinion du Parterre* explique qu'« il est sans doute fort embarrassant de représenter un empereur qui, pendant cinq actes, n'est occupé que de savoir s'il gardera sa maîtresse, ou s'il la congédiera[35] ». Cette publication utilise le

régime de l'allégorie : le public savait que George était l'amante de l'Empereur ; de là à construire des conjectures politiques, il n'y a qu'un pas...

13 Usant de son statut de vedette, George franchit un pas supplémentaire lorsqu'elle s'enfuit subitement lors des premières représentations de la nouvelle tragédie *Artaxerce* (1808). En tant qu'amante, George avait jusqu'ici transgressé plusieurs fois les limites imposées aux femmes, mais sa profession publique d'actrice lui accordait cette flexibilité. Or son départ inattendu de la Comédie-Française pour l'étranger choque ses contemporains : les tournées en province et les représentations hors de France sont autorisées dans le cadre du service de la Comédie-Française, mais quitter la France pour les cours d'Autriche, de Suède et de Russie rend l'actrice d'autant plus scandaleuse. Pourtant, ce séjour à l'étranger lui permet d'être reconnue par plusieurs artistes et auteurs européens, ce qui étend sa renommée géographique et temporelle. Lors de son retour en 1813, cette incartade alimente le désir de la revoir : « On accouroit de toutes parts pour voir la Melpomene [*sic*] que la Russie nous avoit rendue », « jamais actrice n'a excité plus de curiosité et d'enthousiasme » et elle lance « la fête la plus brillante[36] ». Les transgressions de George accroissent ainsi sa célébrité.

14 Quoiqu'en tant qu'actrices, Duchesnois et George jouissent de plus de liberté que d'autres femmes, elles sont toujours soumises à des contrôles par le gouvernement, les critiques et le public. Tous les trois interviennent pour façonner leur célébrité qui permet le rayonnement de la nation en province et à l'étranger, mais qui devient aussi un outil politique dans la sphère publique pour contester le *statu quo* politique.

Les reines mourantes

15 Les cas de Duchesnois et George ont souligné les enjeux politiques de la célébrité des comédiennes dans la société, mais qu'en-est-il pour la religion que Bonaparte réintègre dans la vie française à partir de 1801 ? Et si l'aspect physique joue un rôle important dans la réception de la comédienne par le public, qu'en-est-il pour son âge ? L'ère napoléonienne est une période de transition, durant laquelle on passe d'une génération d'actrices tragiques à une autre. Le traitement de ces actrices, quand elles vieillissent et meurent, nous montre bien les contrôles auxquels elles sont soumises et les efforts qu'il leur faut faire pour rester célèbres.

16 Comédienne réputée pour ses disputes avec le catholicisme et avec ses camarades à la Comédie-Française, Mademoiselle Clairon avait pris sa retraite de la scène en 1765. Cette retraite est devenue définitive en 1766 à la suite d'une longue querelle avec l'Église et le gouvernement sur les droits des comédiens, dont la matière est conservée dans des publications telles que *Libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication, ouvrage dont on est spécialement redevable aux sentiments généreux et supérieurs de M^elle^ Clai*** (1761) et *Mémoire à consulter sur la question de l'excommunication, que l'on prétend encourue par le seul fait d'acteurs de la Comédie-Française*, ouvrage condamné par le Parlement de Paris et republié sous le titre *Lettre a M^elle^ Cl****, actrice de la Comédie françoise au sujet d'un ouvrage écrit pour la défense du théâtre* (1761). L'histoire de cette confrontation a été retracée par Jeffrey Ravel, qui montre l'influence de Clairon, sa lutte pour les droits des comédiens sur la sphère publique et explique comment sa retraite de la scène en 1766 lui permettait enfin d'aller à la messe[37]. Clairon ne devient libre que quand elle quitte le théâtre, mais elle conserve toujours la célébrité que cette institution lui a accordée. Sa carrière théâtrale a donné lieu à la circulation

d'anecdotes sur sa vie privée, notamment *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon* de Pierre-Alexandre Gaillard, rééditée sept fois entre 1740 et 1780[38]. Ces publications ont entretenu et même accru sa célébrité bien après sa retraite. Elle demeure une figure emblématique du théâtre et intervient dans les débats durant la Révolution avec les *Mémoires d'Hippolyte Clairon et réflexions sur l'art dramatique* (an VII), où elle prend la plume pour justifier ses actions et corriger sa réputation. En 1798, elle ouvre ces mémoires avec une description de sa vie avec ses amoureux, commençant par « M. de S. », et inclut une lettre sur son refus de se marier[39]. La riposte de la rivale de Clairon, Marie-Françoise Dumesnil (1713-1803), souligne combien les amours de Clairon étaient célèbres : quoique celle-ci ait parlé des hommes amoureux d'elle, elle avait déformé la vérité et avait suffisamment de matériel pour « des mémoires qui eussent été très piquans[40] ». Dumesnil l'accuse de se prostituer, d'être concubine et d'avoir « *fait folie de son corps*[41] ». Même en 1803 et après la mort de Clairon, on continue de parler de ses liaisons et de la manière dont elle attirait les hommes : le *Journal des débats* raconte, à l'occasion d'un compte rendu d'*Adelaïde du Guesclin*, comment on avait retrouvé Gaillard, l'auteur de l'histoire calomnieuse sur Clairon, dans la chambre de celle-ci et qu'il avait fallu le battre pour qu'il parte[42]. Or, c'est une Clairon plus vertueuse que libertine qui domine les nécrologies des journaux après sa mort, ce qui concorde bien avec l'image d'une actrice liée depuis presqu'un demi-siècle avec l'Église.

17 La mort de Clairon, le 29 janvier 1803, marque profondément la Comédie-Française, mais elle est aussi une étape importante dans l'histoire du rapport des comédiennes avec l'Église. Déjà, les comédiennes étaient censées jouir des droits des citoyens, grâce à la Révolution, durant laquelle les artistes ont été reconnus citoyens de plein droit. Or trois mois avant sa mort, le curé de Saint-Roch avait refusé de laisser entrer dans l'église le corps d'Adrienne Chameroy (1779-1802), danseuse et l'un des premiers sujets de l'Opéra. Chameroy, bien que célèbre, n'était pas mariée et était morte des suites d'un accouchement. Cette affaire fait alors « une grande sensation dans le public et doit faire vraisemblablement époque dans l'histoire du théatre [*sic*][43] ». La foule a dû transporter le cortège en l'église des filles de Saint-Thomas, « où le corps a été admis dans l'église et où l'on a fait toutes les cérémonies usitées en pareil cas[44] ». Ce scandale occasionne des publications et estampes, telles *Lettre intéressante de M. le curé des Filles-Saint-Thomas en réponse aux satyres et calomnies qui ont parue* [sic] *contre lui, sur l'enterrement de M^elle^ Chameroy, artiste de l'Opéra* (s.d.), *Querelle de Saint-Roch et de Saint-Thomas, sur l'ouverture du manoir céleste à Mademoiselle Chameroy* de François Andrieux (s.d.), et le pamphlet colporté *Épître du chien du curé de Saint-Roch à son maître* (1803)[45]. La Police note que l'« on profite de cet événement pour crier de nouveau contre le clergé[46] », et que « les comédiens savaient très bien que le corps de M^elle^ Chameroi ne serait pas reçu à Saint-Roch, mais ils ont poussé l'aventure jusqu'au bout pour faire décider la question au gouvernement[47] ». Le public utilise ainsi l'image de l'actrice pour obliger le pouvoir politique à clarifier sa position et l'étendue du pouvoir de l'Église après le Concordat. La décision est prise : le curé de Saint-Roch est condamné à trois mois de retraite par l'archevêque de Paris, mais le refus du curé et la colère du public révèlent les enjeux de l'enterrement religieux d'une femme artiste après le Concordat de 1801.

18 Certes, Clairon avait renoncé au théâtre, mais comme Chameroy, ses aventures amoureuses se mélangeaient avec sa carrière, et donc sa « figure publique ». Néanmoins, après les polémiques liées à la mort de Chameroy et la révision de sa propre vie grâce aux *Mémoires*, les funérailles de Clairon se déroulent sans aucun problème : celle qui avait lutté si longtemps contre l'Église se trouve acceptée et

enterrée par elle. Dumesnil, qui meurt un mois plus tard, et Mademoiselle Vestris, morte en 1804, sont à leur tour inhumées sans encombre. La doctrine de l'Église a été adoucie, pour l'instant.

19 Sous l'Empire, la position de l'Église et le contrôle religieux qu'elle pourrait exercer sur le domaine des artistes à Paris étaient clairs. Pourtant, avec la Restauration, et donc le retour d'un monarque explicitement chrétien, les disputes avec l'Église prennent une nouvelle ampleur. Mademoiselle Raucourt, comme Mademoiselle Clairon, était réputée pour ses liaisons amoureuses, surtout pour celles avec des femmes. La reine de France, Marie-Antoinette (1755-1793), a dû protéger la reine des planches contre bien des insultes, la notoriété de la souveraine servant de plus la célébrité de Raucourt sous l'Ancien Régime[48]. Pourtant, cette dernière pâlit avec les années et le vieillissement d'une Raucourt dont on rit de plus en plus. Des journaux et des voyageurs à Paris, tel Francis William Blagdon (1779-1819), remarquent la voix masculine de l'actrice[49], et Mary Berry (1763-1852) décrit comment la Raucourt est « *now a fat red-faced woman*[50] » [désormais une grosse femme rougeaude]. Geoffroy lui reproche son jeu de folle et *L'Observateur des spectacles* se moque de son incarnation de Camille dans *Horace* : elle est trop vieille pour jouer une jeune amante, et le contraste entre le rôle et l'actrice nuit à la vraisemblance[51]. Ces remarques démontrent les contraintes auxquelles les actrices sont assujetties, non seulement en rapport avec leur aspect physique comme chez Duchesnois, mais aussi en rapport avec leur âge. Raucourt meurt le 15 janvier 1815 et, contrairement à Clairon, elle est apparue régulièrement sur les planches jusqu'à la fin de sa vie. Pourtant, comme Clairon, elle s'attache à l'Église et s'y dévoue pendant les dernières années de sa vie, y consacrant son temps et ses ressources, comme le détaille *L'Observateur politique, administratif, historique et littéraire de la Belgique*, repris par *Le Censeur* :

> « Tous les ans, elle rendait le pain béni à sa paroisse de Paris et à celle où est située sa maison de campagne ; elle venait de faire relever, à ses frais, l'église de cette dernière paroisse ; elle faisait de fortes aumônes aux pauvres et remettait souvent au curé de Saint-Roch d'assez grosses sommes pour ce digne usage. M. le curé honorait son ouaille pendant qu'elle vivait ; aussi dînait-il chez elle et ne manquait jamais de lui faire visite aux époques solennelles[52]. »

20 Si « la » Raucourt obtient les honneurs religieux[53], le curé de Saint-Roch, le même qui avait décliné d'enterrer Mademoiselle Chameroy, lui refuse les derniers sacrements et les obsèques religieuses. Le *Journal des débats*, s'appuyant sur une métaphore théâtrale, considère d'ailleurs que le scandale qui suit ce refus est une répétition de celui des funérailles de Chameroy en 1802[54]. On estime qu'entre 15 000 et 20 000 personnes suivent le cortège de Raucourt lorsque le curé refuse de laisser entrer le corps de la tragédienne au sien de l'église[55]. On est obligé d'envoyer un message au roi, Louis XVIII (1755-1824) : l'arrivée de la réponse du représentant de Dieu sur terre permet, ou plutôt force, le curé à ouvrir les portes au cadavre[56]. M. Lemaire, auteur du pamphlet *Sur le refus de recevoir à l'église le corps de M^elle^ Raucourt* (1815) attribue ce désastre au retour de la monarchie, qui semble avoir permis la réintroduction de l'excommunication des comédiens. Ceci démontre encore une fois comment le public peut se servir de la célébrité des comédiennes transgressives pour contester la situation politique. La monarchie s'en rend compte et Louis XVIII ordonne personnellement que « les journaux s'absti[enn]ent de parler de ce qui est relatif à l'enterrement de cette actrice[57] ». Le contexte politique et la protection qu'accorde le gouvernement en place à l'Église jouent donc un grand rôle dans le traitement des comédiennes.

Conclusion

21 Les parcours de Duchesnois et de George, de Clairon et de Raucourt sont loin d'être homogènes, mais une analyse comparative entre ces comédiennes de deux générations différentes nous révèle comment la célébrité permet à ces femmes de jouir d'une certaine liberté. Certes, elles sont soumises à différentes contraintes sociales, politiques, et religieuses : le gouvernement en place – Consulat ou monarchie dans le cadre de cette étude – essaie de régler le sort de la comédienne, la reviviscence de l'Église l'encourage à l'exclure de nouveau, et le traitement du public varie selon leur beauté et leur âge. Nous avons aussi vu différents moyens de gagner et prolonger cette célébrité, que ce soit par des imprimés, par la tradition orale, ou par des mémoires autobiographiques. Or, l'observation la plus importante qui se dégage de cette étude est que la célébrité de l'actrice devient une arme pour le public, pour la relève contre le *statu quo*, que ce soit contre l'Église ou l'État : au-delà des planches, l'actrice occupe un espace public où les spectateurs et le public peuvent contester la décision des pouvoirs et, pour ce faire, se mobiliser par milliers.

22 L'examen des cas de Duchesnois, George, Clairon et Raucourt peut constituer une amorce à une étude comparative plus étendue sur la position des actrices des différents théâtres, à Paris et de province, et même à l'étranger (où une actrice pouvait même être enterrée à côté des rois, telle Anne Oldfield (1683-1730)). C'est à ce prix qu'on mesurera comment la société contemporaine exerce un pouvoir sur la célébrité de l'actrice et comment celle-ci peut s'engager dans la sphère politique pour contester les opinions répandues sur les régimes en place. Quoique soumise à des contrôles, la figure de l'actrice offre un espace de liberté. Comme l'ont démontré les exemples de Duchesnois et George, la couronne appartient non seulement aux chefs d'État, mais également aux actrices.

NOTES

1. Henri Vial, *Raucourt et ses amies*, Paris, H. Daragon, 1909 ; Hector Fleischmann, *Le Cénacle libertin de M^lle^ Raucourt,* Paris, Bibliothèque des curieux, 1912.

2. Susan Lanser, « Au sein de vos pareilles », *Journal of Homosexuality*, 41 :3-4, 2002, 105-116 ; Alan Sikes, « The Trouble with tribades: struggles of sex and class in French Revolutionary performance » dans Scott Magelssen et Ann Haugo (dir.), *Querying the difference in theatre history*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 38-46 ; Jeffery Merrick, *Order and disorder under the Ancien Régime*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, surtout le chapitre « The Marquis de Villette and Mademoiselle Raucourt: Representations of male and female sexual deviance in late eighteenth-century France », p. 344-367.

3. H. Fleischmann, *Une Maîtresse de Napoléon : M^lle^ Georges*, Paris, Albin Michel, 1908 ; Augustin Thierry, *Mademoiselle George, maîtresse d'empereurs,* Paris, Albin Michel, 1936 ; Roselyne Laplace, *Mademoiselle George ou un demi-siècle de théâtre*, Paris, Fayard, 1987 ; Hélène Tierchant, *Mademoiselle George, la tragédienne de Napoléon,* Paris, Aubéron, 2008. Sans compter les mémoires de l'actrice :

Mademoiselle George, *Mémoires inédits de M^lle George*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, deuxième édition, 1908.

4. Léon Tolstoï, *Guerre et paix*, Paris, Gallimard, 1952, p. 15 et p. 740-741.

5. Robert Hudson, Marie Phillips, *Warhorses of Letters,* Londres, Unbound, 2012, p. 75.

6. Marcel Pollitzer, *Grandes actrices, leur vie, leurs amours : Adrienne Lecouvreur, Marie Dumesnil, M^elle Clairon, M^elle Raucourt, M^elle Contat, M^elle Duchesnois, M^elle George*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1958.

7. Cyril Triolaire, « Stratégies commerciales et sociales des directeurs des troupes provinciales sous l'Empire » dans Florence Filippi, Sara Harvey et Sophie Marchand (dir.), *Le Sacre de l'acteur, émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 139-150.

8. Anne Martin-Fugier, *Comédiennes. Les Actrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 11.

9. « Le Concordat de 1801 », https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/le-concordat-de-1801.

10. Thomas Wynn, « Prostitutes and erotic performances in eighteenth-century Paris » dans Ann Lewis et Markman Ellis (dir.), *Prostitution and eighteenth-century culture: sex, commerce and morality*, Londres, Pickering and Chatto, 2012, p. 87.

11. Paul Friedland, *Political actors, representative bodies and theatricality in the age of the French Revolution*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 2002.

12. Antoine Lilti, *Les Figures publiques. L'Invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 14.

13. *Ibid.*, p. 15.

14. AN, 29AP/75, Lettres de l'acteur Lafond, de Legouvé, Vigée et d'Adèle S. en faveur de M^lle Duchesnois, 1802.

15. *Le Mercure de France*, 19 thermidor an X (7 août 1802), tome IX, n° 58, p. 316.

16. *Journal des débats*, 5 août 1802.

17. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française [désormais « BMCF »] R 241.

18. *L'Opinion du parterre*, vol. 1, Paris, Martinet, 1803, p. 143.

19. *L'Observateur français*, 23 juin 1803.

20. *Journal de Paris*, 4 juin 1803.

21. BMCF, R 327 : 10 septembre 1803.

22. BMCF, R 329 : 11 septembre 1805.

23. Clare Siviter, *Rewriting history through the Performance of tragedy, 1799-1815*, thèse de l'Université de Warwick, 2016, p. 310.

24. *L'Opinion du parterre*, vol. 2, Paris, Martinet, 1804, p. 126.

25. BMCF, R 242 : 14, 15 et 16 mai 1803.

26. *La Semaine. Journal dramatique et littéraire*, 8 mai 1803.

27. *La Semaine. Journal dramatique et littéraire*, 22 mai 1803.

28. Stendhal, *Correspondance*, t. I, 1800-1821, Paris, Gallimard, 1962, p. 50 : Lettre de Stendhal à sa sœur, Pauline Beyle, 9 pluviôse an XI (29 janvier 1803).

29. *Journal des débats*, 10 floréal an XI (30 avril 1803).

30. *Ibid*.

31. Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique, ou recueil par ordre des matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris, P. Blanchard, 1819-1820.

32. Colonel Henri Ramé, « Catherine Duchesnois », *Revue du souvenir napoléonien*, n° 365, juin 1989, p. 45, https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/biographies/duchesnois-catherine-1777-1835-comedienne.

33. BMCF, Dossier Duchesnois, Certificat de vie de Rosamonde Joséphine Raffin Duchesnois en date du 14 janvier 1823.

34. A. Lilti, *Les Figures publiques [...],* p. 16-18, et sur les actrices p. 46.

35. *L'Opinion du parterre*, vol. 5, Paris, Martinet, 1808, p. 48.

36. *Journal de l'Empire*, 3 octobre 1813.
37. Jeffrey S. Ravel, « Actress to activist: Mademoiselle Clairon in the public sphere of the 1760s », *Theatre survey*, vol. 35, 1994, p. 73-86.
38. Voir Anaïs Pédron, « A Fragile reputation: the actress Clairon and public opinion » dans Anaïs Pédron and Clare Siviter (eds.), *Celebrity across the Channel*, *1750-1850,* à paraître.
39. Hippolyte Clairon, *Mémoires d'Hippolyte Clairon, et réflexions sur l'art dramatique*, Paris, F. Buisson, an VII, p. 1.
40. Marie-Françoise Dumesnil, *Mémoires de Marie-Françoise Dumesnil, en réponse aux mémoires d'Hyppolite Clairon, suivis d'une lettre du célèbre Lekain, et de plusieurs anecdotes curieuses, relatives au Théâtre Français*, Paris, Dentu, an VII, p. 2.
41. *Ibid.*, p. 229 et p. 387.
42. *Journal des débats*, 8 février 1803.
43. BMCF, R 326 :16 octobre 1802.
44. *Ibid.*
45. « Tableau de la situation de Paris, 30 vendémiaire an XI », dans Alphonse Aulard, *Paris sous le Consulat. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, t. 3, Paris, Léopold Cerf, Noblet, Quantin, 1906, p. 334.
46. « Rapport de la préfecture de police du 25 vendémiaire an XI », *ibid.*, p. 322.
47. « Rapport de la préfecture de police du 26 vendémiaire an XI », *ibid.*, p. 326.
48. A. Lilti, *Les Figures publiques [...]*, p. 238.
49. Francis Blagdon, *Paris as it was and as it is; or a sketch of the French capital illustrative of the effects of the Revolution,* t. 2*,* Londres, Baldwin, 1803, p. 214.
50. Mary Berry, *Extracts of the journals and correspondence of Miss Berry*, t. 2, Londres, Longmans, Green and Co., 1866, p. 140.
51. *Journal des débats,* 10 mai 1800 ; *L'Observateur des spectacles*, 26 juillet 1802.
52. *L'Observateur politique, administratif, historique et littéraire de la Belgique*, Bruxelles, de Mat, 1815, vol. 1, p. 29 ; *Le Censeur, ou Examen des actes et des ouvrages qui tendent à détruire ou à consolider la constitution de l'État*, Paris, M^{me} Marchant, 1815, vol. 4, p. 286-287.
53. Emmanuel Fureix, *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2009, p. 358.
54. *Journal des débats et décrets*, 16 février 1815.
55. *L'Observateur politique*, p. 32 ; A. Martin-Fugier, *Comédiennes [...]*, p. 10 et E. Fureix, *La France en larmes [...]*, p. 359.
56. E. Fureix, *La France des larmes [...]*, p. 10-11.
57. BMCF, Dossier Raucourt, Lettre du Chancelier de France au directeur général, 16 janvier 1815.

RÉSUMÉS

Il s'agit ici de comparer deux générations de comédiennes du premier théâtre parlé, la Comédie-Française, postérieurement à la Révolution, qui avait reconnu le comédien, jusque-là excommunié, en tant que citoyen de plein droit, mais après le Concordat de 1801 qui réaffirmait la place sociale de la religion. Mademoiselle Duchesnois et Mademoiselle George débutent l'année qui suit le Concordat, alors que la génération qui a connu l'Ancien Régime, dont font partie Mademoiselle Clairon et Mademoiselle Raucourt, meurt lors des premières années du XIX^{e} siècle.

En étudiant de près leur réception par le public et leurs interactions avec la sphère publique, l’Église et l’État, cet article examine la perception de la comédienne en tant que personnage public et privé, le statut de la femme, et le pouvoir qu’elle exerce au tournant du siècle, entre Révolution, Empire, et retour de la monarchie.

This article compares two generations of actresses at France’s premier spoken theatre, the Comédie-Française. It focuses on the period following the Revolution, during which actors who had been excommunicated were recognized as citizens, and the Concordat of 1801, which reinforced the place of religion in France. As Mademoiselle Duchesnois and Mademoiselle George debuted the year after the Concordat, the generation of actresses who had known the Ancien Régime – including Mademoiselle Clairon and Mademoiselle Raucourt – was passing away. By studying the reception of these actresses by the public, as well as their interactions with the public sphere, the Church, and the state, this article examines the perceptions of actresses as public and private figures, their status as a woman, and the power that they could wield at the turn of the century, between Revolution, Empire, and monarchy.

INDEX

Index géographique : France, Paris
Keywords : theatre, actresses, Paris, France, Consulate, Restoration
Index chronologique : Consulat, Restauration
Mots-clés : théâtre, comédienne, actrice

AUTEUR

CLARE SIVITER

https://idref.fr/248201468
Maître de conférences en théâtre français
Université de Bristol